
Enjeux d'une réévaluation empirique des mémoires dans le flamenco

Étude du processus de création d'Al Baile de Juan Carlos Lérída

Carolane Sanchez



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/2322>

DOI : 10.4000/danse.2322

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Carolane Sanchez, « Enjeux d'une réévaluation empirique des mémoires dans le flamenco », *Recherches en danse* [En ligne], 7 | 2019, mis en ligne le 18 décembre 2019, consulté le 20 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/2322> ; DOI : 10.4000/danse.2322

Ce document a été généré automatiquement le 20 décembre 2019.

association des Chercheurs en Danse

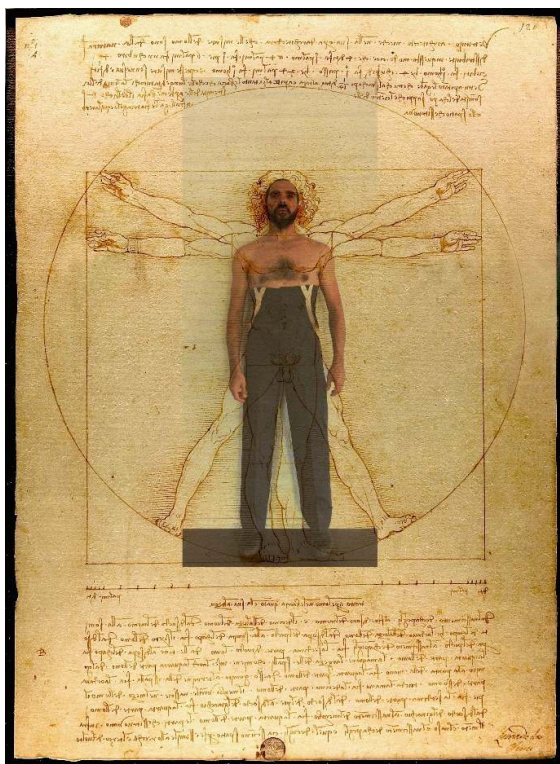
Enjeux d'une réévaluation empirique des mémoires dans le flamenco

Étude du processus de création d'Al Baile de Juan Carlos Lérída

Carolane Sanchez

Juan Carlos Lérída, un *bailaor* empirique

Juan Carlos Lérica



Vitruve/Juan Carlos Lérica, artwork

© M. Romalde Tiff

- 1 Ma rencontre avec Juan Carlos Lérica lors de la représentation de sa pièce *Al Toque* au Centre des Arts Scéniques de Séville, en 2010, relève d'une expérience déroutante dans mon parcours de jeune chercheuse. J'ai le souvenir d'avoir été *déplacée* à l'époque en le voyant danser, tant je n'avais encore jamais vu ce type de corporéité s'exposant à partir de la technique flamenco¹, ni éprouvé cette sensation, celle de sentir un corps flamenco « autre », *si autre*, et en même temps, *si flamenco*. Au fil de mes recherches² ces dernières années, j'identifiais peu à peu les raisons de ces ressentis. En effet, il s'avère que bien plus qu'une volonté de la part de Juan Carlos Lérica d'investir une démarche cherchant la virtuosité technique, l'artiste semble s'adonner lors de ses différentes créations à la mise en place de protocoles d'expérimentation, recherche visant à interroger les états de la corporéité flamenco. Pour mener cette exploration, Juan Carlos Lérica s'entoure généralement de différents collaborateurs à chaque nouvelle création, afin de puiser dans les diverses techniques³ des spécialistes des outils pour entreprendre de manière expérimentale des « pas de côté » vis-à-vis de ce qui est présenté comme *faisant flamenco*. Sa démarche pourrait être appréhendée comme une façon de passer par la *périphérie* pour mieux réinterroger ce qui est présenté comme le *centre* qui rassemble les normes d'une esthétique. Selon lui, cette démarche artistique a pour finalité de repenser les catégories actives dans le flamenco, afin que par l'expérimentation et les réévaluations se pense la possibilité de « corps multiples », « pour aller au-delà des étiquettes normatives, du poids des stéréotypes et de la tutelle de l'univers symbolique de Lorca dans le flamenco⁴ » explique Juan Carlos Lérica.
- 2 Sans pouvoir faire état ici d'une histoire du genre artistique flamenco de sa naissance à son évolution actuelle, rappelons toutefois que la posture de Lérica se déploie de façon

circonscrite au sein de la matrice contemporaine d'un art qui n'a cessé d'être, sous un angle diachronique, en constante évolution, car malaxé par une pluralité d'acteurs. Les travaux en flamencologie, foisonnants ces dix dernières années, démontrent combien la catégorie de flamenco « pur », « authentique » relève d'une *construction*⁵. En effet, selon d'où on l'appréhende, le flamenco apparaît, au cours de l'histoire, protéiforme : telle une créature romantique⁶, exotique⁷, primitiviste voire innovante selon les enjeux de circulations des acteurs de ce genre artistique avec les courants d'avant-garde⁸. C'est pourquoi nous ne pouvons que constater aujourd'hui combien le terreau flamenco relève d'une maturation gestuelle et discursive qui a contenu en son sein la floraison de protagonistes divers. Ces postures variées à l'égard du référent flamenco créent un foisonnement d'énonciation catégoriel⁹ traduisant les différents enjeux identitaires qui agitent sa toile. La posture de Juan Carlos Lérija vient alors prendre son ancrage dans une génération d'artistes flamenco qui, fin XX^e, revendiquent l'investiture des possibles de leurs corporéités tels des réseaux sensibles, labiles, assumant une conception de leur identité réappropriée, au regard d'un héritage dont ils sont aujourd'hui les co-créateurs. C'est bien dans ce contexte que Juan Carlos Lérija définit l'« empirisme » de sa démarche. Il écrit à ce sujet :

« J'appartiens professionnellement à l'époque du flamenco contemporain bien que j'aie été formé dans les années 1980. Ma génération a dû se construire un « corps flamenco empirique », c'est-à-dire depuis l'expérience, en tentant de comprendre les modifications corporelles induites par les mutations du passage de l'ère analogique à l'ère digitale. Les productions qui résultent de cette ouverture ont fait émerger un flamenco actuel multiple. Me concernant, la multiplicité émane de mes diverses influences et de la compréhension que j'ai acquise de certaines techniques que je pratique depuis toutes ces années de formation, de professionnalisation et d'investigation. Mes références datent des années 2000 avec les œuvres de théâtre physique (DV8) ou encore la gestualité rythmique en danse contemporaine avec *La, La, La Human Step*, ainsi que la ramification continue et progressive de toutes ces influences jusqu'au temps présent, celui dans lequel je me trouve, maintenant, pensant ma recherche¹⁰. »

- 3 La notion d'empirisme qu'il emploie pour qualifier son approche du flamenco vise à définir son projet artistique, qui tend à réévaluer, au présent, par l'expérience, les discours et gestes définissant cette esthétique. Il s'exprime à ce sujet :

« Concernant la remise en question des normes du flamenco, à la différence d'autres étapes, tout cela me semble être un concept empirique, car c'est le fruit de ma propre expérience, et cette expérience est en rapport avec mon présent continu. Ce n'est pas une expérience du passé, c'est une expérience qui se déroule à chaque instant. (...) Le flamenco se construit sans cesse. Construisons-le selon les circonstances, et ne donnons pas de valeur à quelque chose, qui, en réalité n'existe pas¹¹. »

Approche Flamenco empirique



Flamenco Empírico, artwork, mars 2016

© Daniel Alonso

- 4 Il est évident que nous ne pourrions embrasser dans cet article l'étendue des expérimentations entreprises par le chorégraphe au cours de sa trajectoire, ni l'éventail des sentiers d'investigation vers lesquels l'étude de sa démarche nous a conduit. Toutefois, partageons ici quelques fragments d'expérimentations, réflexions élaborées par Juan Carlos Lérida lors du processus de création d'une de ses pièces intitulée *Al Baile*. À travers l'étude de certains des protocoles agencés par l'artiste, nous tendrons à rendre compte de la façon dont il réévalue ses propres mémoires, en lien avec l'histoire de sa pratique, pour dégager une réflexion sur la construction de son corps de *bailaor*¹². Par ce cheminement autoréflexif, nous analyserons les outils qui émergent de ses explorations empiriques, notamment l'usage qu'il propose du recours au stéréotype pour *ouvrir* la forme flamenco.

Protocoles, expérimentations dans *Al Baile*

Al Baile

Affiche du spectacle d'*Al Baile* de Juan Carlos Lériida, mars 2016

© Daniel Alonso

- 5 Le processus de création de la pièce *Al Baile*, tout comme *Al Toque* (2010) et *Al Cante* (2014), l'ensemble constituant une trilogie¹³, a été jalonné de différentes étapes, nommées par Juan Carlos Lériida des *acercamientos* (« approches », en français). Ce dernier a déposé par écrit les différentes phases d'expérimentation par lesquelles il est passé d'octobre 2015 à juin 2016. Ces collectes ont donné lieu à un document d'étude concédé par l'artiste, nous permettant de restituer différents fragments de réflexions théorico-pratiques éprouvées pendant le processus de composition. Ce carnet de création est organisé sous les jets d'une écriture spontanée, qui s'emploie à restituer les différents protocoles élaborés au sein du studio.
- 6 Parmi les expérimentations mises en place durant *Al Baile*, certaines visaient à explorer la construction du « corps flamenco », afin de sonder ce que la plastique d'une forme d'un danseur porte de couches de mémoires biographiques, historiques et culturelles. Pour mener cette étude, parmi les différents protocoles expérimentés, le chorégraphe s'est employé à sélectionner une série de référents célèbres de la danse flamenco qui auraient marqué, pour la singularité de leurs styles, le processus de construction de la danse flamenco. Ces danseurs s'illustreraient tels des « corps-archives¹⁴ » du flamenco, actifs dans la mémoire biographique de Lériida (il fait référence dans son carnet à Farruco, Carmen Amaya, etc.). Face à ce panorama référentiel, Juan Carlos Lériida se propose d'investir en studio leurs physicalités telles qu'il les perçoit, ressent, au cours de sessions d'improvisations visant à *danser la copie/être la copie*. Ces expérimentations avaient donc pour but d'interroger les normes de mouvement qu'ont pu induire les styles corporels de ces figures, dues à l'inflexion de leurs apports. Il écrit sur la motivation de sa démarche :

« J'aimerais effectuer une étude sensorielle afin d'entrer dans ces corps pour recueillir des informations, essayer de déchiffrer leurs sensations, ce qui les a menés à adopter ces formes corporelles (quand je parle de sensation, je parle de l'utilisation des sens que sont la vue, le toucher, l'odeur, le goût et l'audition). Il me faut questionner ces formes et structures corporelles qui sont devenues mon "armature physique" parce que j'ai été éduqué avec elles, transmises oralement, ou parce qu'elles sont inhérentes à la discipline de la technique intégrée durant l'apprentissage¹⁵. »

- 7 Juan Carlos Lérída met ainsi en place un protocole l'engageant à se confronter *empiriquement* à sa mémoire biographique, tout en interrogeant la potentialité d'un corps (par l'expérience de son corps) à se mouvoir vers le « multiple ». Il écrit à ce propos :

« Comment le corps de X peut agir dans son corps ? Qu'est-ce qui apparaît lorsque mon corps entre dans le corps de X ? (...) Ma méthode pour cette expérience est de partir de l'observation pour aller à l'improvisation et de me livrer ensuite à une reproduction mimétique des corps X, afin de chercher, reconnaître dans/en "mon corps" ce qui a construit "ce corps"¹⁶. »

- 8 Parmi les différentes figures investies, voici l'exemple du protocole qui a été opéré sur la figure de José Greco¹⁷, un danseur ayant largement contribué à exporter l'image du *bailaor* aux États-Unis dans les années 1950-1960.

José Greco



José Greco

Photographie concédée par Carmela Greco

- 9 Juan Carlos Lérída a tout d'abord récolté des informations sur sa physicalité en effectuant une analyse gestuelle d'une séquence chorégraphique filmée¹⁸. Il annotait dans ses écrits des remarques telles que : « sternum et poitrine fixe quand il fait les

palmas (angle à 90 degrés) », « lorsqu'il marche avec le bassin en position de rétroversion, il laisse les pieds traîner derrière, créant une sensation de ralenti dans le mouvement », « il mastique durant les *zapateados*¹⁹ », « le menton est en bas à la fin des étapes de sa danse »²⁰, etc. Puis, à la suite de cette première phase d'observation, il a effectué des improvisations à partir de ses annotations gestuelles, pour finir par lister les aspects symboliques recueillis après l'analyse des expériences. À la suite de son improvisation sur José Greco, il récoltait de façon spontanée ses impressions :

« J'ai l'image de la représentation d'un chien Bulldog. Fort, musculaire, bras réduits. Sérieux, Uranus. La représentation du flamenco réalisée par José Greco est un certain modèle qui se maintient sur ce que doit incarner un corps masculin de flamenco. Un corps espagnol. D'un point de vue économique, il s'agit d'un organisme qui génère du commerce et qui a contribué à l'exportation du flamenco. Son corps représente un pays entier. Un pays oriental, exotique/corps oriental, exotique qui représente la force masculine. Un corps inquiet et nerveux qui utilise le rythme comme une constante. En tant que *bailaor* espagnol, que représente-t-il pour moi ? Un type d'image qui incarne et valide comment être un vrai danseur de flamenco : rapide, exhibitionniste, représentant du Torero, du Mâle, à l'acte de copulation. Son corps pénètre l'espace et l'habite²¹. »

- 10 La posture de Lérída, qui vise ici à copier la forme, puis à l'investir par son imaginaire, afin de réinterroger la place du corps-archive en lui, à partir de ce que cela lui fait et où cela le conduit, nous fournit de la matière pour penser les différents temps qui pourraient travailler le geste flamenco.
- 11 En effet, à travers la réévaluation incarnée de José Greco par le filtre perceptif de Lérída, ce dernier se retrouve, par un protocole de recherche-improvisation, à épouser plusieurs temps. D'une part, il dialogue avec une certaine image archétypale du mâle andalou, symbolisé par le toréador, image largement diffusée à l'étranger. D'autre part, il rentre en dialectique avec les enjeux circonstanciés de la plastique flamenco qui s'est construite selon l'aiguisage d'un réseau de pygmalions et leurs relais. En effet, dans le cas de la tradition dansée genrée, dont José Greco est l'un des représentants, se contient la trace d'autres créateurs ayant participé à polir la forme de ce que doit être un homme qui danse le flamenco. Sur cette question, on connaît, par exemple, la contribution stylistique de Vicente Escudero et son fameux traité des *dix commandements de la danse masculine*²², ayant participé à définir comment doit danser un *bailaor* au milieu du XX^e siècle. Enfin, Lérída réévalue cet héritage du filtre de sa perception, au présent, convoquant tant du biographique que de l'imaginaire pour réinvestir la physicalité de ses référents. L'exercice que propose Juan Carlos Lérída nous confère de la matière pour penser la réévaluation des mémoires comme un acte politique opérant aujourd'hui dans le flamenco contemporain. En effet, au regard de ses corps-archives, qui ont contribué de par leurs traces dans l'histoire à alimenter, élaborer une tradition devenue formelle, Lérída invite²³ à ce que chaque corps se positionne sur ce qu'il souhaite *assumer* du temps et des formes qu'il porte, afin de choisir ce qu'il souhaite *projeter* au monde. Qu'entendons-nous par là ? Par exemple, dans le cas très concret de l'attitude andalouse du danseur masculin tel qu'il est relevé pour José Greco, le corps projette vers l'avant, dans une posture dominante vis-à-vis de l'espace. D'autres danseurs masculins du panorama flamenco actuels vont avoir tendance à porter ce rapport à l'espace, *qui projette vers l'avant*, mais Juan Carlos Lérída va privilégier un autre chemin : il va changer le point de départ comme la zone d'émergence du mouvement, ce qui va générer une autre qualité du geste, et donc de discours. Dans cette même veine réflexive, à la suite d'une série d'analyses comparées

menées aux côtés de la praticienne de Body-Mind Centering, Anne Expert, dans le cadre de ma recherche²⁴, comparant la posture de Juan Carlos Lérída avec celles d'autres danseurs flamenco contemporains²⁵, s'inscrivant eux davantage dans la filiation corporelle d'Escudero, parmi les observations récoltées, Anne Expert constatait qu'au lieu de partir du cortex pour projeter le mouvement, comme il est souvent d'usage pour l'attitude du corps masculin flamenco, Juan Carlos Lérída privilégiait une relation à l'espace plus proprioceptive. La projection qui résulte de ce choix à l'égard du mouvement crée une qualité de geste particulière, et d'emblée, on relève que le corps se projette autrement dans l'espace, voire « ne projette rien du tout ». Qu'en résulte-t-il ? On constate que se gomme une attitude qui *fait* flamenco, si notre système de représentation identifie comme flamenco ce qui pousse vers l'avant. Le rapport à l'espace n'est plus dominateur mais devient alors indulgent. Il émerge de ce choix de position à l'égard du mouvement un autre discours de corps, une autre attitude par rapport au monde, et de façon intrinsèque, une autre relation aux autres ; les fondamentaux du corps changent. Mais au-delà des modalités de projection de discours d'un corps selon son rapport à l'espace, quelles autres réflexions pourrions-nous dégager du cas d'étude *empirique* de José Greco réévalué par Juan Carlos Lérída ? Nous avons évoqué précédemment que ce danseur est devenu célèbre pour avoir exporté le flamenco outre-Atlantique, ayant donc véhiculé à des étrangers une certaine image du corps dansant flamenco. Interrogeons en quoi les systèmes de représentation du flamenco *copié de l'extérieur* pourraient nous révéler quelque chose de la mécanique du geste flamenco ? En effet, demandons-nous en quoi est-ce que la récupération de l'image flamenco par le regard de l'étranger nous conduit à identifier une possible essence formelle qui pourrait être - supposons-le - intrinsèque à cette esthétique ?

Ouvrir le stéréotype

- 12 En explorant différentes ressources vidéographiques mettant en scène des étrangers imitant le flamenco aux États-Unis, Juan Carlos Lérída a récolté différents matériaux visuels allant de Groucho Marx faisant une apparition dansant le flamenco dans une émission de télévision des années 1960, au personnage de Buzz et sa danse espagnole dans le film d'animation de *Toy Story* 3²⁶ en 2010. En analysant plus concrètement ces deux vidéos, il relevait que le fait de frapper le sol et celui de maintenir une dynamique de spirale dans le mouvement sont les deux actions mobilisées le plus généralement lorsqu'on cherche à représenter anatomiquement, de l'extérieur, le corps d'un danseur flamenco (frapper le sol, chercher la rotation). Désireux d'approfondir ce constat pour le déplacer dans l'espace du studio, il a mis en place pour le quatrième *acercamiento* d'*Al Baile* un protocole d'étude avec Gilles Viandier, un danseur contemporain, français, étranger à la technique flamenco²⁷. Ils ont réalisé ensemble un travail autour du *zapateado*, car Juan Carlos Lérída s'intéressait à la façon dont pouvait s'effectuer cette action dans un corps non-habitué à cette technique. Les premiers exercices proposés à Gilles Viandier l'invitaient à chercher la verticalité (haut/bas) dans la frappe, tout en explorant également des combinaisons de frappe de façon frontale (arrière/avant). De sa position d'observateur, Juan Carlos Lérída remarquait un jeu de déséquilibre dans le corps de Gilles, qu'il voulut potentialiser. Il lui demanda de se déplacer alors dans les deux diagonales qui traversaient l'espace, afin qu'à travers une recherche de sensation de bascule dans son corps, se crée un espace sonore, par la frappe, provoqué par des mouvements réflexes de récupération gravitaire avant la chute. L'intention de Juan

Carlos Lérída visait à inviter Gilles Viandier à trouver, à travers la frappe par le déséquilibre, un rythme propre, avant de pouvoir l'emmener sur des dialogues rythmiques avec des boucles aux accents extérieurs à ses habitudes (musique de style flamenco par exemple). Parmi les informations recueillies après l'expérience, Juan Carlos Lérída notait sur son observation du corps de Gilles Viandier :

- « -Le bassin essayait de contrebalancer la chute avec le torse, ce qui créait des tensions dans le corps de Gilles qui l'empêchaient d'être dans le poids et le son, il était même davantage dans le saut.
- Sorte de tremblement du corps qui introduit le déséquilibre.
- Gilles commence progressivement à établir une relation « amicale » avec la gravité.
- Le « pellizco²⁸ » apparaît²⁹. »

Il précise au sujet des exercices exécutés par Gilles Viandier :

- « J'ai proposé des improvisations à Gilles à partir desquelles il devait construire un discours corporel depuis la spirale, en initiant le mouvement par différentes parties du corps en proie à la dynamique du rotatoire. Le mouvement partait alors de l'auriculaire, puis de la tête, de l'épaule, du coude, du genou, etc.³⁰. »

Parmi les informations récoltées après l'expérience, il écrivait :

- « Lorsque je voyais Gilles initier le mouvement rotatoire par la colonne vertébrale, qui épousait alors la spirale, tout en restant sur un plan vertical, émergeait de ce type de mouvement centrique dans la relation à l'espace quelque chose de très propre à l'esthétique flamenco que je peux percevoir dans le corps des artistes de cette discipline. De plus, je note que l'utilisation de la pause provoque l'accentuation de cette esthétique. Les stéréotypes semblent éliminés par l'interprète parce que son corps est habité par la spirale et non par cette intention de se situer dans "Lo Flamenco"³¹. »

Il ajoute : « J'observe que l'esthétique du flamenco est parfois floue lorsque le torse perd cette rotation maintenue sur le plan vertical³². »

- 13 Ce qui nous intéresse du cheminement réflexif et pratique arpenté par Lérída lors des quelques protocoles restitués ci-dessus, c'est que l'artiste part d'une étude d'un « corps-archive », un corps-référence du flamenco (José Greco), pour identifier la façon dont des regards étrangers récupèrent l'empreinte de ce type de représentation, le convertissant en stéréotype (extraction d'un trait grossi visant à dégager la spirale et le *zapateado*). De cette observation, Juan Carlos Lérída cherche ensuite à ouvrir ce stéréotype, en étudiant comment un corps non-flamenco peut travailler la physicalité derrière le stéréotype par l'expérimentation de cette spirale (qui saisit le corps dans sa globalité), en même temps que s'éprouve un plaisir à jouer avec la frappe au sol (jeu à partir du *zapateado*). Qu'émerge-t-il d'un tel processus ? Nous notons que cette initiative de Lérída tend d'une part à explorer la possibilité d'une *essence* du flamenco (spirale + *zapateado* = une *texture* d'un corps flamenco). D'autre part, bien qu'il semble paradoxal que cette donnée émerge d'une étude d'un corps étranger à la technique flamenco, la porte d'entrée du stéréotype en est pourtant bel et bien le catalyseur. En effet, le corps non-flamenco joue l'écran vierge via lequel apparaissent plus visiblement les élans moteurs qui *font* flamenco, afin d'examiner alors physiquement des chemins possibles permettant le dépassement de la copie du stéréotype.
- 14 Cette exploration autour du stéréotype durant la résidence d'*Al Baile* est également un ressort de l'approche pédagogique de Juan Carlos Lérída que j'ai pu expérimenter dans un de ses ateliers.
- En effet, dans le cadre d'un workshop proposé à Séville, en février 2016, qui a fait l'objet d'un documentaire que j'ai co-écrit avec Julien Artru, intitulé *Corps flamenco*, nous avons suivi l'artiste en huis-clos en situation de transmission, et à un moment du stage,

retranscrit dans le documentaire, Juan Carlos Lériida nous a fait expérimenter ce jeu à partir du stéréotype. Plus concrètement, il nous proposait d'en visiter un : la *Carmen* tapie en nous, car, selon lui, du moment où l'on entre dans la forme flamenco, il faut être conscient que s'active la *Carmen* pour les femmes, tout comme le *Don Juan* pour les hommes. La proposition de l'exercice pratique formulée était d'entrer et sortir consciemment du stéréotype, pour ne pas tomber dans la parodie de la représentation, ou du moins, tenter d'être conscient quand on a envie d'y entrer ou d'en sortir, afin de ne pas rester dans la forme attendue, ou convenue. Mais là où il souhaitait en venir avec les exercices d'expérimentation proposés, c'était encore de nous conduire à *ouvrir le stéréotype*, c'est-à-dire, de nous faire sentir le stéréotype de Carmen comme contenant une part animale dans le mouvement, puisant au caractère sexuel que mobilise la pratique flamenco. Parmi les zones d'émergence du geste flamenco, on ressent en effet lors de sa pratique que le bassin est fortement mobilisé, la zone périnéale activée, qui induit de façon dynamique les glandes sexuelles. Dans le flamenco, on entend d'ailleurs souvent l'expression : « bailar desde el coño » / « danser depuis le vagin ». En tant que praticienne du mouvement flamenco, cette proposition me stimule pour alimenter ma recherche sur cette danse, tant il me semble plus intéressant d'explorer un symbole de façon physique et consciente, plutôt que de rester en surface du stéréotype.

- 15 Cette tentative d'excavation d'états physiques derrière le stéréotype me semble être un terrain heuristique pour penser la réappropriation incarnée d'une forme dansée, au-delà de la copie. En effet, au lieu de reproduire et d'imiter le stéréotype d'une forme pour pouvoir se sentir *bailaor(a)*, en accord avec un imaginaire collectif, Juan Carlos Lériida propose d'en faire l'expérience par son propre corps, via des protocoles de recherche-crédation, mais aussi par sa pédagogie, afin qu'émerge la possibilité tant de puiser dans cette ressource que de la dépasser selon le propos que le sujet à envie de défendre. Cette invitation corporelle nous apparaît comme une façon de prendre posture sur les formes que l'on souhaite incorporer de ladite tradition flamenco.
- 16 Précisons que prendre position en effectuant des « pas de côté » au regard d'une idée d'un *centre* (ici, *ce qui fait norme*, telle une idée répandue incluant le stéréotype), ne veut pas dire forcément être « hors de » selon nous. Il s'agit plutôt de s'inscrire dans une tradition qui s'écrit à chaque instant, selon son point de vue. Après avoir identifié dans *Al Baile* les souteneurs socio-économiques qui régissent l'élaboration et la diffusion de l'image de la corporéité du *bailaor*, Juan Carlos Lériida n'invite pas à en jeter les stéréotypes. Il propose au contraire d'en saisir les lignes qui vibrent à l'intérieur (en termes de gestes : frontalité, spirale et *zapateado*), afin d'ouvrir sa supposée essence à une revisite incarnée et choisie. Pourquoi ? Comme il l'explique dans le documentaire *Corps flamenco* :

« Le stéréotype, compris comme une forme établie, doit pouvoir être investi comme quelque chose de musculaire, que tu décides d'utiliser ou non. Au début, je rejetais les stéréotypes, pendant longtemps, je me tenais même éloigné d'eux, ils me faisaient mal, mais avec le temps et la conscience, cela ne m'importe plus. Il nous faut défendre ce corps flamenco qui se déguise, qui se transforme. On peut être dans le stéréotype, mais aussi ailleurs, car nous sommes des corps multiples³³. »
- 17 Cette défense des *multiples formes du sensible* pouvant travailler la forme flamenco, constitue selon nous un des enjeux de la démarche d'archéologie du présent qu'opère Juan Carlos Lériida, qui réévalue dans ses créations les discours, gestes et images qui font normes (*centre*) dans le flamenco, pour se les réapproprier du filtre de sa perception. Cet axe défendu lors de ses processus de création constitue également un fil

moteur de son approche pédagogique. L'outil du jeu autour du stéréotype pratiqué dans *Al Baile*, mais aussi dans ses workshops, invite les stagiaires à investir de façon totale le type de corps qu'ils souhaitent défendre, *habiter*, plutôt que de rester dans la surface d'une idée du corps qu'ils aimeraient avoir. L'enjeu de cette démarche, visant à réévaluer les formes établies – au sein de ses ateliers, résidences, explorations dans le studio –, tend à inviter qui veut se confronter à la matière gestuelle flamenco à partir de son centre, de sa perception pour faire le tri au regard de ce qui est utile à chacun, dans le présent. Toutefois, il semble bon de rappeler que cette exploration à partir du stéréotype comme possible porte d'entrée pour observer, pénétrer, dépasser, voire tout simplement jouer avec la forme flamenco, n'exclut pas pour autant selon nous l'imprégnation technique que cette discipline requiert pour qu'il y ait une certaine épaisseur de geste et de discours chez l'interprète flamenco en jeu.

- 18 En dialectique avec la posture de Juan Carlos Lérída, qui ouvre le centre flamenco du prisme de ses ressorts subjectifs, et qui invite à l'exploration physique et incarnée d'états qui font flamenco, rappelons que l'élan tendant à perpétuer les formes d'une esthétique, tout comme les forces qui tendent à les ouvrir, génèrent des enjeux de tensions générateurs d'une richesse de propositions au sein du panorama flamenco actuel qu'il conviendrait de continuer à explorer.

BIBLIOGRAPHIE

ARNAUD Gilles, ARNAUD-BESTIEU Alexandra, *La danse flamenca. Techniques et esthétiques*, Paris, L'Harmattan, 2013.

CRUCES ROLDÁN Cristina, *Negro sobre Blanco, Investigación, patrimonio, cine y neoflamenco*, Séville, Universidad de Sevilla, Instituto andaluz del flamenco, coll. Flamenco, 2017.

DÉCORET-AHIHA Anne, *Les danses exotiques en France. 1880-1940*, Pantin, Centre national de la danse, coll. Recherches, 2004.

LEPECKI André, « Le corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivance de la danse », in BÉNICHOU Anne (dir.), *Recréer/scripter – mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphies contemporaines*, Dijon, Les presses du réel, 2015, pp. 33-70.

LÉRIDA Juan Carlos, *Los cuerpos del flamenco. Acercamientos Al Baile*, projet de demande de bourse pour une aide de recherche-crédation, document concédé par l'artiste, inédit, 2015, non paginé.

PLAZA ORELLANA Rocío, *El flamenco y los románticos, un viaje entre el mito y la realidad*, Séville, fundación el Monte, Bienal de Arte Flamenco de Sevilla, 1999.

RIEGLER Anne-Sophie, « Danse flamenca et désir de pureté », *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scrittura, visioni*, S.l., pp. 119-145, jan. 2017. ISSN 2036-1599, en ligne : <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/6624/6436>, consulté le 21/04/2018.

SANCHEZ Carolane, *Corporités plurielles et palimpsestes de gestes : approche pratique de l'esthétique flamenco*, Thèse de doctorat, sous la direction de Guy Freixe et Aurore Després, Université de Bourgogne-Franche-Comté.

SANCHEZ Carolane, *Flamenco entre tradition et contemporanéité : analyse de la trajectoire artistique de Juan Carlos Lérída*, Mémoire de Master 2, sous la direction d'Aurore Després, Université de Bourgogne-Franche-Comté, 2013.

SANCHEZ Carolane « Corps-flamenco : modernes et antimodernes, avant-gardistes et traditionnels, rebelles et institutionnels », in CHERNETICH Gaia Clotilde (dir.), *Ricerche di sconfini*, « Gli archivi del corpo », à paraître.

STEINGRESS Gerhard, ... y *Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*, Espagne, éd. Almuzara, 2006.

Catalogue d'exposition :

Decálogo del buen bailarín, El Trascacho, Barcelone, 1951. Programme de l'exposition *Vicente Escudero. Dibujos de una vida. 1888-1980*. Centre civique Vicente Escudero, du 22 octobre au 28 novembre 2013. Fundación Municipal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Valladolid.

MOLINS Patricia, ROMERO Pedro G., *Guía La noche española, Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, catalogue de l'exposition présentée au Musée National Centro de Arte Reina Sofía du 20/12/07 au 24/03/08, Madrid, 2007.

Sources vidéos:

ANDERSON Michael et TODD Michael, *Around the world in 80 days*, United Artists, 1956, film, 182 minutes.

ARTRU Julien (réal., prod.) et SANCHEZ Carolane (co-auteure), *Corps flamenco*, 2018, documentaire, 52 minutes.

UNRICK Lee et ANDERSON Darla K., *Toy Story 3*, Pixar Animation Studios (prod.), Walt Disney Pictures (distr.), 2010, film d'animation, 103 minutes, DVD.

NOTES

1. Par souci de simplification, nous n'utilisons la forme adjectivale de « flamenco » qu'au masculin singulier pour l'usage français, à moins qu'il ne soit utilisé pour faire référence aux artistes (dans ce cas nous ferons référence aux « flamencos »), afin de ne pas avoir à chaque fois à faire les accords selon l'usage du féminin singulier ou féminin/masculin pluriel.
2. Les réflexions développées dans cet article sont liées à ma recherche doctorale, dont la thèse est intitulée à ce jour : *Corporéités plurielles et palimpsestes de gestes : approche pratique de l'esthétique flamenco*, sous la direction de Guy Freixe et Aurore Després, Université de Bourgogne-Franche-Comté.
3. Juan Carlos Lérída a intégré à son training du danseur des techniques théâtrales dont la biomécanique, des méthodes d'improvisation issues de la danse contemporaine, le katsugen seitaï, etc.
4. Notes relevées de mon carnet de bord tenu lors d'un stage donné par Juan Carlos Lérída à Séville du 29 février au 12 mars 2016.
5. Voir CRUCES ROLDÁN Cristina, *Negro sobre Blanco, Investigación, patrimonio, cine y neoflamenco*, Séville, Universidad de Sevilla, Instituto andaluz del flamenco, coll. Flamenco, 2017. Recompilation d'articles écrits entre 1997 et 2015 ; RIEGLER Anne-Sophie, « Danse flamenca et désir de pureté », *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, S.l., pp. 119-145, jan. 2017, en ligne : <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/6624/6436>, consulté le 21/04/2018 ; ORTIZ NUEVO José Luis, *Alegato contra la pureza*, Barcelone, Barataria, 2010 ; STEINGRESS Gerhard, ... y *Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*, Espagne,

éd. Almuzara, 2006 ; ARNAUD Gilles, ARNAUD-BESTIEU Alexandra, *La danse flamenca. Techniques et esthétiques*, Paris, L'Harmattan, 2013.

6. Voir PLAZA ORELLANA Rocío, *El flamenco y los románticos, un viaje entre el mito y la realidad*, Séville, fundación el Monte, Bienal de Arte Flamenco de Sevilla, 1999.

7. Voir DÉCORET-AHIHA Anne, *Les danses exotiques en France. 1880-1940*, Pantin, Centre national de la danse, coll. Recherches, 2004.

8. Voir MOLINS Patricia, ROMERO Pedro G., *Guía La noche española, Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, catalogue de l'exposition présentée au Musée National Centro de Arte Reina Sofía du 20/12/07 au 24/03/08, Madrid, 2007 ; SANCHEZ Carolane « Corps-flamenco : modernes et antimodernes, avant-gardistes et traditionnels, rebelles et institutionnels », in CHERNETICH Gaia Clotilde (dir.), *Ricerche di S/Confine*, « Gli archivi del corpo », à paraître.

9. Andrés Marín nomme son école « flamenco abierto », María Pagés indique sur son site Internet « flamenco orgánico » pour présenter son travail, Rocío Molina a créé le néologisme « danzaora » (revendiquant l'hybride pour trouver une synthèse entre le fait qu'elle puisse être *bailora* et dans la « danza », etc.

10. LÉRIDA Juan Carlos, *Los cuerpos del flamenco. Acercamientos Al Baile (Les corps du flamenco. Approches de la Danse flamenco)*, projet de demande de bourse pour une aide à la recherche-crédation, document concédé par l'artiste, inédit, 2015, non paginé. Traduction par nos soins.

11. ARTRU Julien (réal., prod.), SANCHEZ Carolane (co-auteure), « Entretien avec Juan Carlos Lérída », extrait de *Corps flamenco*, 2018, documentaire, 52 minutes, DVD.

12. Dans la langue espagnole, on opère une distinction entre *bailaor* et *bailarín*, la première acception fait référence à un danseur de flamenco, la seconde à un danseur relevant d'autres disciplines que le flamenco. Dans la même logique, le *baile* fait référence à la danse flamenco, alors que la *danza* fait référence aux autres danses.

13. *Al Baile* s'inscrit dans le projet du triptyque conçu par Juan Carlos Lérída autour des trois piliers du flamenco que sont la guitare, le chant et la danse. Il écrivait sur ce projet : « Je me suis intéressé à la construction historico-corporelle des corps dans le flamenco pour impulser la trilogie. Après les créations précédentes, avec *Al Toque* qui m'a permis de penser le corps des guitaristes, ceux qui jouent, et *Al Cante*, sur les corps des chanteurs, ceux qui chantent, *Al Baile* va être sur les corps des danseurs. J'ai eu envie de rentrer dans l'investigation à partir de la chair et des os. En investissant la danse flamenco, je me retrouve à investir un corps, celui de la danse flamenco, sur laquelle la plupart des gens ont une opinion, tant intellectuelle que corporelle. On danse et on voit danser. Je ne dis pas que l'opinion n'est pas aussi forte sur les autres fondements expressifs du flamenco (guitare et chant), mais j'ai observé et validé l'hypothèse selon laquelle la dimension corporelle des guitaristes et des chanteurs est appréhendée de façon davantage périphérique. », in LÉRIDA Juan Carlos, *Los cuerpos del flamenco. Acercamientos Al Baile*, op. cit.

14. Nous renvoyons à LEPECKI André, « Le corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivance de la danse », in BÉNICHOU Anne (dir.), *Recréer/scripter - mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphies contemporaines*, Montréal, Les presses du réel, 2015, pp. 33-70.

15. LÉRIDA Juan Carlos, *Los cuerpos del flamenco. Acercamientos Al Baile*, op. cit.

16. *Ibid.*

17. José Greco (1918-2000) est un danseur de flamenco et chorégraphe espagnol qui est devenu célèbre suite à des tournées en Amérique et à ses apparitions cinématographiques entre 1950 et 1960.

18. Extrait où José Greco danse sur la table dans le film *Le Tour du monde en quatre-vingt jours*, cf. ANDERSON Michael et TODD Michael, *Around the world in 80 days*, United Artists, 1956, film, 182 minutes, (en ligne), <https://www.youtube.com/watch?v=wL2fRBv4GxY>.

19. Le *zapateado* est la technique flamenco de jeu de pieds.

20. LÉRIDA Juan Carlos, *Los cuerpos del flamenco. Acercamientos Al Baile*, op. cit.

21. *Ibid.*

22. *Decálogo del buen bailarín (Décalogue du bon danseur)*, El Trascacho, Barcelone, 1951. Programme de l'exposition *Vicente Escudero. Dibujos de una vida. 1888-1980*. Centre civique Vicente Escudero, du 22 octobre au 28 novembre 2013. Fundación Municipal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Valladolid.

23. Cet exercice est également proposé dans ses ateliers pédagogiques.

24. Constat élaboré à la suite de l'analyse de sa trajectoire, in SANCHEZ Carolane *Flamenco entre tradition et contemporanéité : analyse de la trajectoire artistique de Juan Carlos Lérída*, Mémoire de Master 2, sous la direction d'Aurore Després, Université de Bourgogne-Franche-Comté, 2013.

25. Israel Galván dans *La Edad de Oro* (2005) et Andrés Marín dans *La pasión según se mire* (2010) étaient les deux danseurs mis en comparaison avec la gestuelle de Juan Carlos Lérída dans *El Aprendizaje* (2012).

26. Extrait de danse de Buzz dans *Toy Story 3*, Cf. UNRICK Lee et ANDERSON Darla K., *Toy Story 3*, Pixar Animation Studios (prod.), Walt Disney Pictures (distr.), film d'animation, 2010, 103 minutes, (en ligne), <https://www.youtube.com/watch?v=6-Fy124VWCY>.

27. Sur le fait d'avoir choisi Gilles Viandier, il écrit : « Dans le cas particulier de Gilles, danseur, français, formé à la danse contemporaine, je l'ai d'abord découvert grâce à sa participation au sein de mon atelier. Je l'y voyais évoluer avec la curiosité d'un débutant devant les ressources que lui offraient l'improvisation et le flamenco. Il est arrivé avec ses chaussures de danse flamenco parce qu'il m'avait dit avoir pris quelques cours au festival Flamenco de Jerez de la Frontera (avec un professeur dont il ne se souvenait pas du nom). Quand je l'ai vu mettre les chaussures de flamenco, j'ai apprécié son ouverture au travail que je pouvais proposer. J'ai rencontré un créateur avec une facilité pour utiliser le rythme et la dynamique du flamenco de façon très semblable à celle dont je pouvais lire le flamenco dans un corps non-flamenco (à l'origine). Son attitude si ouverte, et son regard en tant qu'architecte, m'ont intéressé pour continuer mes recherches afin d'en savoir davantage sur les possibilités de construire le corps flamenco à partir d'un corps non-flamenco », in LÉRIDA Juan Carlos, *Los cuerpos del flamenco. Acercamientos Al Baile*, op. cit.

28. Mot en espagnol qui veut dire « pincement », utilisé pour évoquer une gestuelle vive de « recogimiento » (en français, rassemblement/retour à soi par le mouvement), ou encore des mouvements courts et vifs de la tête et des épaules exécutés avec une certaine coquetterie.

29. Juan Carlos Lérída, *Los cuerpos del flamenco. Acercamientos Al Baile*, op. cit.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*

RÉSUMÉS

Juan Carlos Lérída est une figure assez iconoclaste du panorama flamenco actuel, qui, par sa démarche artistique et son approche pédagogique, tend à envisager le flamenco comme un terrain expérientiel des *multiples formes du sensible*. Pour réévaluer la matrice traditionnelle de cette pratique, Juan Carlos Lérída épouse la figure de l'écart, du « pas de côté » par rapport aux formes flamenco dites traditionnelles. Dans cet article, nous restituerons trois étapes du processus de création d'*Al Baile*, afin de rendre compte des modalités de réévaluation

d'empreintes biographiques, historiques et culturelles qui s'opèrent dans la dernière recherche-crédation du chorégraphe.

Juan Carlos Lérica is a renowned iconoclastic figure in the modern-day flamenco scene. In both his artistic development and instructive approach, he considers flamenco as a fertile ground for experimenting with multiple sensitivities. Lérica rethinks the traditional language of this art-form by marrying unconventional patterns with traditional flamenco forms. This research will explore written excerpts of the dancer's experimentation that contributed to the creation process of Lérica's piece, *Al Baile*, in order to reveal the choreographer's ways of rethinking personal memories and the deeply imprinted historical and cultural influences that have shaped his recent creative endeavours.

INDEX

Mots-clés : analyse de geste, Flamenco contemporain, Lérica (Juan Carlos), stéréotype

Keywords : contemporary flamenco, gesture analysis, Lérica (Juan Carlos), stereotype

AUTEUR

CAROLANE SANCHEZ

Carolane Sanchez est docteure en Danse depuis 2019, après un contrat doctoral obtenu au sein de l'Université de Besançon Bourgogne-Franche-Comté. Sa thèse en recherche-crédation est intitulée « *Ce qui fait flamenco* : palimpseste d'une recherche-crédation avec Juan Carlos Lérica ». Elle est actuellement enseignante-chercheuse contractuelle au sein du Performance Lab, Université Grenoble Alpes. Elle mène en parallèle à sa recherche universitaire son activité de pédagogue, chorégraphe, danseuse de flamenco contemporain au sein de la compagnie Orkan (<http://orkancie.org/>) et d'autres structures (Jeune Opéra de France, Cie de Yunna Long, etc.).